AUS DEM KUNSTHISTORISCHEN SEMINAR

# BRESLAUER BAROCK-ALTÄRE

## EINE HISTORISCHE UND STILKRITISCHE DARSTELLUNG UNTER EINBEZIEHUNG VON ALTÄREN ANDERER SCHLESISCHER ORTSCHAFTEN ZU ERGÄNZUNG UND VERGLEICH

# INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

SCHLESISCHEN FRIEDRICH-WILHELM-UNIVERSITÄT ZU BRESLAU

VORGELEGT VON

ROSE SCHWARZ

Promotion: 21. Juni 1930

1930

PRIEBATSCH'S BUCHHANDLUNG, BRESLAU, RING 58

Gedruckt mit Genehmigung

der hohen philosophischen Fakultät zu Breslau

Rigorosum: 11. Dezember 1929

Referent: Prof. Dr. Landsberger

Korreferent: Prof. Dr. Weege

# Lebenslauf.

Verfasserin wurde am 11. 2. 1902 in Brody (zuständig Bielitz) als Tochter des Kaufmanns Moritz Schwarz und seiner Frau Amalie, geb. Stryer, geboren. Von 1908 bis 1917 besuchte sie die Lyzeen in Rosenberg O/S., Ostrowo, Namslau, Öls und Breslau und von Ostern 1918 die Studienanstalt realgymnasialer Richtung der Augustaschule in Breslau, die sie mit dem Zeugnis der Reife 1922 verließ.

Von S.-S. 1922 bis zum Schluß des W.-S. 1922/23 studierte sie in Breslau Chemie.

Von S.-S. 1923 bis Schluß des W.-S. 1925/26 allgemeinbildende Wissenschaften. (W.-S. 1924/25 beurlaubt.)

Von S.-S. 1926 bis einschließlich S.-S. 1928 im Hauptfach Kunstgeschichte; im Nebenfach Archäologie, Germanistik, deutsche Literaturgeschichte.

Sie hörte bei den Dozenten: Professoren Drescher, Grisebach, Landsberger, Siebs, Weege.

Ihnen, vor allem aber den Förderern meiner Arbeit, den Herren Professoren Landsberger und Grisebach, sage ich meinen herzlichsten Dank.

Rose Schwarz.

# Inhaltsverzeichnis.

# Breslauer Barockaltäre.

## Eine historische und stilkritische Darstellung unter Einbeziehung von Altären anderer schlesischer Ortschaften zu Ergänzung und Vergleich.

Die vorliegende Arbeit stellte es sich zur Aufgabe, einige Altartypen der christlichen Gotteshäuser Breslaus in der zweiten Hälfte des 17. und der ersten des 18. Jahrhunderts einer kunsthistorisch ordnenden Betrachtung zu unterziehen. Dabei soll das übrige Schlesien Ergänzungsmaterial für die fehlenden Typen liefern und Beispiele für Variationen der im Kunst- und Kulturzentrum Breslau befindlichen Altarformen schaffen. Es handelt sich dabei um eine Betrachtung vornehmlich der „Retabel"-Formen. Also des architektonischen rückwärtigen Aufbaus des Altars, der seit der Karolinger-Zeit in immer steigendem Maße die früher dem Altartisch, der Mensa, allein gebührende Beachtung auf sich zog, wenn er auch den ursprünglichen gottesdienstlichen Zweck nicht erfüllte.

Der kultische Gebrauchswert der Mensa wurde schon zur Karolinger-Zeit eingeschränkt durch den Brauch, ihre Fläche mit Reliquien zu schmücken. Dieser zog andere Veränderungen nach sich. Man begann damit, die Bilder von der hinter dem Altar befindlichen Wand

Entstehung des Retabels.

herabzunehmen, sie auf die Mensa aufzubauen. Damit war das „Retabel" in seiner Urform, in Form einer auf die wagerechte des Tisches gesetzten senkrechten Fläche entstanden. Standen sie nun auf dem Altartisch, dessen Abschluß nach rückwärts bildend, wandte man den Bildern bald erhöhte Aufmerksamkeit zu. Man versuchte ihre dekorative Wirkung zu erhöhen, umgab sie mit Schmuckformen verschiedener Art, mit Beiwerk, das gleichzeitig — zunächst rein symbolisch — die Reliquien ersetzte, die der Altar nicht mehr besaß. Der ursprüngliche Ausgangspunkt der Retabel-Entwicklung — das Zur-Schau-Stellen der Reliquien — war damit vergessen und der Weg für eine selbständige Fortentwicklung dieses neuen Altarteils frei, der in immer steigendem Maße die Aufmerksamkeit von dem, was ursprünglich allein der Altar war, von der Mensa fort und auf sich zog. Gegenüber den immer mehr in die Höhe und Breite gehenden Aufbauten erschien die Mensa bald als ein weniger wichtiges Glied des Ganzen. Im Barock finden wir sie schließlich sehr oft von den seitlich vorrückenden Retabelanbauten vollends umschlossen.

**Entstehung der barocken Retabelform.**

Noch im Mittelalter verhält sich das auf die Mensa gerückte Bild zu seiner Einfassung wie die Hauptsache zur Nebensache, ist durchaus noch als das ausschlaggebende Moment bei der Entstehung der neuen Altarform erkennbar. Der Rahmen ist also nicht architektonisch selbständig, sondern bedeutet nur eine Abgrenzung des Bildwerks oder stellt zu dessen besonderer Hervorhebung einen Hintergrund. In der Renaissance entwickelt er sich allmählich zu einem gleichgeordneten Bestandteil. Spätrenaissance und Barock weisen bereits reichere Ausstattung des Rahmenwerks auf. Das Verhältnis verschiebt sich weiter zugunsten der Fassung, und im Hoch- und Spätbarock erringt der Rahmen den endgültigen Sieg durch seine massige und wuchtige Gestaltung im architektonischen Aufbau, er drückt das Bildwerk zu untergeordneter Bedeutung herab.

In Deutschland und so auch in Schlesien brauchte es längere Zeit als in den romanischen Südländern, bis sich diese neue Stilwandlung in ihrer Blüte zeigte. Abgesehen von dem seit der Renaissance im Vergleich zum Süden allgemein langsameren Entwicklungstempo des Nordens hemmte zu Beginn des 17. Jahrhunderts der 30jährige Krieg jedes Kunstschaffen. Die allgemeine Erschöpfung, die sich während seiner Dauer ganz Deutschlands bemächtigt hatte und sich auch noch lange nach dem Friedensschluß bemerkbar machte, hatte auch Schlesien ergriffen, das immer wieder unter den Einfällen fremder Heerhaufen, unter vielfältigem Wechsel der Machthaber zu leiden hatte. In Breslau setzte erst wieder eine frische Entwicklung in den 60er Jahren ein. Der Katholizismus hatte seine Machtstellung wieder gefestigt, Jesuiten, Kapuziner, Franziskaner u. a. begannen sich einzubürgern und entfalteten gegenreformatorische Propaganda, nicht zuletzt auch durch ausgedehnte künstlerische Tätigkeit, und das besonders im Innern der Kirchen.

Ihr Auftauchen in Schlesien.

So kam auch das Retabel gerade im Barock zu einer Bedeutung, wie sie ihm vorher nie in dem Maß zuteil geworden war. An diesem Altarteil konnte das Kunstwollen dieser Zeit seine Schmuckfreude zur höchsten Entfaltung bringen, die Ausstattung bis an die Grenze des Möglichen üppig und prächtig gestalten. Die Zahl solcher Art Barockretabel würde wahrscheinlich noch viel größer sein, wären sie nicht vom 19. Jahrhundert zum Teil als geschmacklos und leer, äußerlich und theatermäßig angesehen und entfernt worden, um Altären Platz zu machen, die die Form von mittelalterlichen nachahmen. (Beispiele in Breslau: Magdalenenkirche, Barbarakirche, Elisabethkirche u. a.)

Die Altäre sollten im Gesamtraum der Kirchen eine starke Stimme haben. Sie sollten den Hauptakzent der dekorativen Innenausstattung bilden. Ihre Zahl war schon am Ende des Mittelalters sehr groß, doch waren sie nur um ihrer selbst willen als selbständige Einzelwerke errichtet, nicht jenes architektonisch-dekorativen G e s a m t e i n d r u c k s wegen, für den der Barock sie erst bestimmte. Man begann zunächst mittelalterliche Kirchen barock umzugestalten, wie die Vincenzkirche, die Sandkirche oder Dorotheenkirche, um nur einige

wichtige aus Breslau zu nennen. Es wurden in ihnen ohne Rücksicht die Altäre entfernt und durch barocke ersetzt, die mächtige, hochaufstrebende Retabelbauten zeigen. Nicht allein die Freude am Massenhaften, am Gewaltigen, an kraftvoller Wirkung war dabei bestimmend; der Grund ist vor allem darin zu suchen, daß man sie nicht als Schmuck des Altars allein ansah, sondern sie eben als Schmuck des ganzen Gotteshauses betrachtete. Daher auch die völlige Anpassung an die Umgebung in Gliederung und Ausdruck, die harmonische Einordnung in den Raum. Oft ging das Bestreben solcher Eingliederung soweit, daß das Retabel überhaupt nicht mehr als Zubehör zum Altartisch, sondern als Ausstattungsstück des Chores, der Kapelle oder der Wand, vor der der Altar seinen Platz hatte, verstanden werden mußte. So kommt es, daß, wo immer Altäre an den Wänden dieser Kirchen stehen, sei es vor einem von schlanken Fenstern durchbrochenen Chorraum oder einem gotischen Pfeiler, das Wesentliche fehlen würde, nähme man die Altäre fort. Die Wand würde kahl und leer erscheinen. Und der Altar selbst verlöre den größten Teil seines Wertes, wollte man ihn aus seiner Umgebung entfernen und ihn für sich allein betrachten. Der Altar ist im Barock also zum dekorativen Stück und Bestandteil des Raumes geworden, ihn neuartig akzentuierend und mit ihm zu einer neuen Einheit zusammenstimmend. Die damaligen Meister haben es mit Geschick verstanden, die verschiedenartig gegliederten Räume durch Altaranlagen so auszufüllen, daß diese, oft dem Ganzen ein neues Gesicht gebend, sich den Verhältnissen anpaßten und niemals als Fremdkörper empfunden wurden.

Die Gestaltung eines dekorativen Stückes, wie eben des Altars, mit Rücksichtnahme auf die Form des Raums als solchen, ist eine typisch deutsche Behandlungsweise, wo immer sie uns auch begegnen mag. In Italien hat man es im Vergleich dazu, welche Altäre man auch nehmen mag, immer mit einem besonderen plastischen Schaustück zu tun. Seine tektonischen und dekorativen Elemente beziehen sich wohl innerhalb des Altarganzen aufeinander, doch niemals wird man in dem gleichen Maße eben auf die Form des Raumes

Rücksicht nehmen oder von seiner Vorstellung aus den Altar gestalten. In italienischen Kirchen werden wir deshalb nie darüber im Zweifel gelassen, daß sich der Altar wirklich im Hintergrund eines tiefen Raumes befindet. Sein erhöhtes plastisches Leben bringt seine Körperlichkeit selbst in der Tiefe für den Blick vom Eingang her zur notwendigen Geltung. Und so stark wirkt das körperliche Leben, daß man zunächst ein Widersetzen des schwellenden Körpers gegen den eigentlichen Raum verspürt. Die Raumtiefe illusorisch zu machen, sind diese Körperformen nicht imstande. Aus italienischen Barockkirchen kann man sich den Altar fortdenken, ohne daß die Schönheit des Raumes, der Wand verändert würde. Anders eben in Deutschland, und so auch in Schlesien. Hier geht der Aufbau des Altares mit der Bewegung des Raumes in der ihm jeweils eigenen Sprache zusammen.

I.

# Altäre des Frühbarock.

Das, was in Schlesien an Altären bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts vorhanden ist, hat nur äußerlich eine Stilwandlung in den letzten hundert Jahren durchgemacht. Der spätgotische Entwicklungsstrom wurde wohl gehemmt, aber das, was man von der italienischen Renaissance aufnahm und verarbeitete, führte im allgemeinen zu keiner Neuorientierung. Man hielt sich lediglich an das Dekorative, bevorzugte vielfältiges, kleinteiliges Detail und einzelne kleinarchitektonische Teile, die man in auffallend engem Anschluß an altgewohnte Ausdrucksformen der Spätgotik mit diesem Stil verknüpfte. In der Gesamtkomposition hingen diese Altäre mit dem spätgotischen Typus (des Flügelaltars) zusammen, mögen sie sich auch völlig in das äußere Gewand des neuen Stils der Renaissance gekleidet haben. Der Altar in Gießmannsdorf z. B.[1] zeigt, wie zwei Stilrichtungen sich durchschneiden: Durch Aufeinandertürmen sich verjüngender, von Säulen eingefaßter Tafelretabel wird der gotische Vertikalismus rezipiert und durch einen in die Höhe strebenden, spitz zulaufenden Aufsatz verstärkt. Der Sockel ist predellenartig schmal und muß erst durch ornamentale Volutengebilde die Verbindung zum breiteren Retabel herstellen. Fialenartige Gebilde geben dem ganzen Aufbau einen durchsichtigen, etwas zerrissenen Umriß. Ähnliche Beispiele finden sich in Ullersdorf und Rostersdorf.[2] Breslau hat aus dieser Stilperiode nur altarähnliche Epitaphien, die ja im Aufbau von der Altarform nicht zu trennen sind, nur daß das Epitaph dem auf der Mensa aufgebauten Altarwerke

[1] S. Abb. bei Lutsch, Denkmälerinventar Schlesiens, Tafel 172.

[2] S. Lutsch a. a. O., Tafel 122, 183.

gegenüber als hängender Wandaufbau in den meisten Fällen eine breitere Basis besitzt. (Beispiele: Barbarakirche und Kunstgewerbemuseum Nr. 246 u. 5223.)

Erst viel später, während sich der Frühbarock bereits beachtlich entwickelte, kam man, wie die Altäre der Elisabethkirche und der Bernhardinkirche in Breslau beweisen, auf die eigentlichen Formen der italienische Renaissance zurück, die in ihnen erst wahrhaft verstanden und sinnvoll verarbeitet sind.[3]

Während der Auseinandersetzung zwischen der Formenwelt der Spätgotik und der italienischen Renaissance hatten sich schon neue Formen des Frühbarock teilweise aus Italien, teilweise über die Niederlande her eingeschlichen. Sie kreuzten sich also mit dem spätgotischen Stil und ergaben eine Mischung, die den deutschen Frühbarock so charakteristisch macht. Für Schlesien kam erst, wie schon oben erwähnt, der Frühbarock nach den Kriegsstürmen zur vollen Entfaltung. Mit stärkster kirchlicher Begeisterung und inbrünstiger, religiöser Devotion wurde die dekorative Ausstattung der Kirchen vorgenommen. Der Katholizismus, trefflich organisiert, mit viel erfahrenem Sinn für das Praktische und Zweckmäßige, suchte auch hier wirkungsvollste und den örtlichen Anschauungen am meisten entsprechende Lösung der kirchlichen Ausstattung zu bieten, wobei er nach der Stagnation durch den 30jährigen Krieg den Anschluß an die allgemeine Kunstentwicklung zu gewinnen strebte.

* * *

Es sei nunmehr durch Schilderung einer Reihe von Einzelwerken aus der Zeit des Frühbarock die Darstellung seiner besonderen Eigenart vorbereitet. — Vorweg zu nehmen sind zweckmäßigerweise zwei schwer in den frühbarocken Rahmen passende Sonderfälle, nämlich die schon erwähnten Altäre in der Elisabethkirche und der Bernhardinkirche, die ein rein renaissancistisches Gepräge zeigen.

Der Elisabethkirchen-Altar ist eine Stiftung des Kaufmanns Adam Freyer aus dem Jahre 1653[4] und wurde dann

[3] S. Seite 13 unten und 15.

[4] Luchs, Verzeichnis der Denkmäler der Elisabethkirche, Seite 12, 13.

1764 auf Kosten der verwitweten Baronin J. J. L. B. von Asseburg, geborene Kätzler zum Andenken an die Amtsjubelfeier des J. F. Burg neu ausgeschmückt. (Inschrifttafel rechts und links am Sockel: J. F. B., darunter A. S. 1764 nuperis magnifici Burgii jubilis inter hos arae tanti sanctitate antistitis adhuc conspicuae splendores novos auspicato digneque resplendentibus — D: S. ex cultrice sacrorum per illustris Johannae Juliannae L. B. Asseburgae natalibus Ketzleriae in operis decus munificentia).

Die Anlage in ihrer einfachen, klaren Konstruktion zeigt den in der italienischen Renaissance häufig vorkommenden Typ der einachsigen Ädikula. Der Sockelunterbau ist niedrig, massiv und wenig gegliedert. Darüber erheben sich zwei Geschosse. In das untere Stockwerk ist das in strengem rechteckigen Rahmen gefaßte Hauptbild eingelassen, das Heilige Abendmahl vorstellend, das Willmann gemalt haben soll.[5] (1653 wäre allerdings ein sehr frühes Datum für Willmann; außerdem gehörte es der Qualität nach keineswegs zu seinen besten Leistungen.) Je zwei Pilaster und eine als Hauptglied der Rahmung vortretende korinthische Säule schließen das Stockwerk ab. Die Säulen entwickeln sich architektonisch richtig auf soliden Basen und tragen durchgehendes verkröpftes und gut profiliertes Gebälk. Vor den Pilastern stehen die Gestalten der vier Evangelisten. Das zweite Geschoß ist leichter in seiner architektonischen Anlage. Das Blatt mit dem aus lichtem Gewölk hervortretenden, in hebräischen Lettern geschriebenen Namen „Jehova", ist von zwei schmalen, nur ganz leicht verkröpften Pilastern gerahmt, daneben stehen Moses und Johannes der Täufer auf Sockeln über den Säulen und Vasen über den äußeren Pilastern des unteren Geschosses. Nur der an der Bekrönung zerschnittene Segmentgiebel mit Engeln, zwischen denen der Auferstandene mit der Siegesfahne steht, gibt der Anlage aufgelockertere Umrisse barocker Art. Die ganze Komposition, bei der es vor allem

[5] Roland: Topographie und Geschichte der Stadt Breslau. Breslau 1839, Seite 207.

auf wohlklingende, fein proportionierte Flächengliederung abgesehen ist, bedeutet einen fühlbaren Gegensatz zu der knorrigen, bewegten Manier der anderen gleichzeitigen und späteren Retabelbauten. Nichts von ihrem gedrängten zackigen Durcheinander und Ineinandergreifen, das dem Auge nirgends ein ruhiges Verweilen gönnen will; bei der Altaranlage der Elisabethkirche breitet sich die Rücklage als ruhige Folie aus, harmonisch belebt durch elegante Säulen und Figuren. Strenge, wohl berechnete Ökonomie der Wirkungsmittel, wobei namentlich das Ornament auf das Mindestmaß beschränkt ist, — die Leisten der Bilderrahmen zeigen noch das stilisierte Ornament mit Motiven des bekannten Bandmusters — alles Gespannte und Drängende ist vermieden. Nirgends ein gesteigerter Akzent. Der abgestufte Aufbau der Geschosse wirkt für den Eindruck als dekorative Flächenrythmik. Der Altar ist bei der Straffheit der architektonischen Anlage und dem Fehlen von belebendem Ornament im Schema eines Marmorbaues gehalten, worauf auch die Marmorierung des Holzes — dunkelgrüne Tönung — hinweist. Kapitelle, Leisten, Vasen, Ornament und Figuren sind in Gold gehalten. Der Aufbau fällt durch seine ausgesprochen klassische Haltung auf.

Ähnlich das Altarwerk der Bernhardinkirche von 1673 von Daniel von Reuscher, einem Kaufmannsältesten, erbaut.[6] Rechteckiges Tafelbild — Heiliges Abendmahl — von kannelierten korinthischen Säulen und kräftigem Gebälk zusammengeschlossen, als Bekrönung einen dreieckigen mit Kartusche ausgefüllten Tempelgiebel. Das Ganze als Risalit vor eine von zwei Säulen flankierte Rücklage ausgesondert. Petrus und Paulus in die von Rücklage und Risalit gebildeten Winkel gestellt. Das Bedürfnis nach Klarheit und Übersichtlichkeit in der Gliederung bestimmt die Anlage, wie sie Rom in unzähligen Beispielen als Ädikularetabel hundert Jahre früher schon vorweist.

Die Vermutung, daß diese beiden Altäre, die von dem gemessenen, zurückhaltenden Kanon der Renaissance zu gelockerten Formen hinüber-

---

[6] Michael Morgenbesser: Breslau und seine Merkwürdigkeiten. Br. Joh. Fr. Korn 1831, Seite 64.

führen, den Ausgangspunkt der eigentlichen Entwicklung des Früh-barock in Schlesien bilden, könnte nahe liegen. Man könnte sie durch die Tatsache stützen, daß der früheste datierte Breslauer Barockaltar (der Rosenkranzaltar im Nordkreuzflügel der Adalbertkirche von 1662, der weiter unten behandelt wird) seine äußere Anlage im großen und ganzen dem Altar der Elisabethkirche entlehnt. Es wird nachgewiesen werden, wie er jedoch aus den konstruktiven Bestandteilen des Elisabeth-kirchen-Altars rein dekorative Wirkungen herausholt, wie das Ganze ein durchaus von anderer Auffassung geleitetes, anderes Wollen zeigt. Außerdem haben sich zwar nicht in Breslau selbst, aber in der Provinz gleichzeitig mit den eben besprochenen beiden Altären und sogar schon vorher ausgesprochen frühbarocke Formen entfaltet. (Gleiwitz, erste Hälfte 17. Jahrhundert, Ratibor um 1750.[7]) Die Altäre der Elisabethkirche und der Bernhardinkirche scheinen also vielmehr den Beginn einer neuen Stilwandlung innerhalb der barocken Entwicklung anzudeuten, nicht also an deren frühesten Beginn zu stehen. Mit ihnen erwacht der Sinn für die Bedeutung der Tektonik, der im Früh-barock noch fehlt und erst im Hochbarock zur Geltung kommt.

Nach der hiermit vorgenommenen Ausschaltung der eben besprochenen beiden Werke aus der eigentlichen Entwicklungsperiode des Frühbarock, sei diese mit den folgenden Beispielen nunmehr belegt. Sie seien zunächst erst kurz in ihrer zeitlichen Aufeinanderfolge mit ihrer Entstehungsgeschichte und ihren äußeren sie kenntlich machenden Merkmalen dargestellt; die den stilistischen Entwicklungsgang festlegende Charakterisierung ist zweckmäßigerweise in einer darauffolgenden Zusammenfassung vorzunehmen.

Wir beginnen mit dem bereits erwähnten Rosenkranzaltar im Nordkreuzflügel der Adalbertkirche von 1662,[8]

der von Margarete Hellenfeld, geborene Oderwolff aus Niederstradam gestiftet worden ist.

[7] S. Lutsch; Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Oppeln, Seite 377 und 337.

[8] Aufsatz von H. Weiß, Breslauer Morgenzeitung 28. Nov. 1897 bei St. Adalbert. Blasel, K.: Geschichte der Rosenkranzbruderschaft bei St. Adalbert in Breslau, Breslau 1912, Seite 63.

Wie schon oben gesagt, trägt die äußere Anlage einen dem Elisabethkirchen-Altar ähnlichen klaren, wohlproportionierten Aufbau im Typ der Ädikula. Eine ausgesprochene Dreigliederung ist bestimmend für das Retabel. Das Sockelgeschoß schließt mit den ornamentierten Vorsprüngen den Altartisch seitlich ab. Darüber erhebt sich auf predellenartigem Unterbau, der mit geflügelten Engelsköpfen und Knorpelwerk geschmückt ist, das Hauptgeschoß, dessen Architektur und Schmuckwerk im oberen Aufzug wiederholt wird. Das untere Geschoß ist geschlossen in der Wirkung, der rechteckige Rahmen des Rosenkranzbildes bedingt eine geometrisch strenge Fassung. Zwei vortretende gewundene Säulen, deren Ornament sich in der dieser Zeit charakteristischen, schematischen, teils stilisierten, teils naturalistischen Bildung bewegt, flankieren zunächst das Mittelbild, daneben, weiter zurückliegend, Pilaster, vor denen die Statuen der Hl. Dominikus und Augustin stehen, abschließend die ornamentalen Ansätze aus Knorpel-, Schweif- und Ohrmuschelwerk mit sonst nicht vorkommenden plastisch aus der Fläche heraustretender Muscheln, auf denen Adler hocken. Darüber zieht sich das einfache, nur leicht verkröpfte Gebälk mit durchgehenden, das Stockwerk dicht über dem Bildrahmen abschließende Gesims, welches das zweite Stockwerk trägt. Sein zerschnittener, verkröpfter Giebel, mit den in dieser Zeit häufig vorkommenden Engeln in fliegender Gewandung löst die Geschlossenheit der Komposition auf. Zwischen den Engeln, hoch aufragend, der Heiland mit der Siegestrophäe verstärkt die an sich schon betonte Vertikaltendenz. Trotz mancher Härten im Aufbau wirkt dieses Altarwerk anziehend, weil es die echte heimische Kunst in ihrer ganzen Frische und Ursprünglichkeit zeigt. In den einzelnen, rein dekorativ gedachten Formen der Architektur, in der figürlichen Staffage und vor allem in der spielerischen Behandlung des Ornaments mit seinen unbestimmten Konturen, seiner Formlosigkeit und seinem Reichtum bekundet der Künstler hier ein anderes, originelleres Wollen, als der des Altarbaus der Elisabethkirche. Der Altar ist kürzlich erst neu staffiert, die Fassung bewegt sich aber in der der Zeit üblichen Farbgebung: Schwarz die Rücklage; alles Beiwerk, Figuren und Ornament in Gold und Weiß gehalten.

Recht wichtige Dokumente der Frühperiode, soweit sie sich bis auf den heutigen Tag erhalten haben, sind die Altäre der Vincenzkirche.

Die einheitliche Barockausstattung der Kirche geht in der Hauptsache auf den rührigen Prämonstratenser-Abt Matthäus Paul (1656—1672) zurück, der nach Zimmermann[9] Kloster Bruck in Mähren, wo er Prälat war, verließ, „um dem Breslauischen sehr in Verfall geratenen vollends aufzuhelfen". Er ließ die Kirche erneuern und sie mit neuen Altären zieren.

Der Typus des architektonisch sich aufbauenden Barockretabels zeigt hier zwei Formen: Das Retabel als dreiachsige Architektur, bestehend aus Sockel, Hauptgeschoß und Aufsatz, beim Hauptaltar von 1668 und als Ädikula mit Ädikula-Aufsatz, zum Beispiel bei dem Eustachius-Altar von 1665.[10]

## Eustachius-Altar.

Im Typus der einteiligen Ädikula mit Sockel und ädikularartigem Aufsatz sitzt das schlank aufsteigende Retabel auf der Altarmensa auf. Vom Kontur aus betrachtet, zeigt der Altar nicht die geschlossene Kompositionsweise des Elisabethkirchen-Altars. Die Umrißlinie ist aufgelockert. Das architektonische Gerüst zeigt wieder die Dreistaffelung: Sockel, Retabelkörper und Aufsatz. Der Retabelkörper ist vom Sockel durch ein leicht vorkragendes Gurtgesims und vom Aufsatz durch einen kräftig profilierten und verkröpften Dreiecksgiebel getrennt. Der Sockel ist durch ein Mittelblatt und zwei risalitartige Vorsprünge zu beiden Seiten gegliedert. Als Schmuck weist der Mittelteil Inschrifttafeln in Ornament eingefaßt auf, und derb modellierte Engelsköpfe in Perlschnurrahmen zieren die Seitenteile. Das Hauptgeschoß ist ein stehendes Rechteck; breite Pilaster ohne sichtbare Basis stützen das Gebälk ab. Die verkröpften

[9] Zimmermann: Beschreibung Breslaus, Brieg 1794, Seite 124.

[10] Staatsarchiv: Repertorium 18, Vincenzstift IV, I o. „1665 wurden die Altäre des Hl. Vincenz und Eustachius errichtet."

Kämpfer- und Simsstücke aber kragen soweit vor, daß sie mehr zu hängen als vom Kapitell getragen zu werden scheinen. Die beiden Heiligen — die Hl. Barbara mit Kelch und Schwert und Katharina mit Schwert und zerbrochenem Rad — stehen vor den Pilastern auf weit vortretendem Sockel, baldachinartig von dem überhängenden Gebälk überdeckt. Es ist, als ob die seitlichen Ansätze von Konsolen und Volutenbogen, zwischen denen die Statue sonst eingespannt ist, futteralartig umgeklappt wären. (Vergl. Seite 26). Die Gestalten selbst sind noch etwas steif in der geraden frontalen Haltung und unfrei in den Gebärden. Immerhin ist durch eine Wendung des Kopfes oder die Stellung der Beine der Versuch angestrebt, den Figuren eine lebendige Beweglichkeit zu geben. Die Körperformen treten hier und da kräftig aus den Gewandmassen hervor, die stellenweise noch die gotisch-bauschigen Faltenzüge zeigen. Der Gesichtsausdruck ist hieratisch starr. Ein innerer ideeller Zusammenhang der Figuren mit der Hauptdarstellung — Eustachius mit der Kreuzvision über dem Geweih eines Hirsches — tritt nicht zutage, auch ein äußerer Zusammenschluß ist kaum gegeben, und man könnte annehmen, daß sie trotz ihrer Monumentalität mehr als Dekorationsstücke zur reicheren Ausstattung des Aufbaus zu gelten haben. Der Giebel, über den Verkröpfungen des Gebälks gleichfalls verkröpft, trägt hingelagerte Engelsfiguren, die den Übergang vermitteln zu dem Aufbau, der sich zwischen ihnen erhebt. Dieser ist mit Säulchen, die ein Medaillonbild mit der Hl. Jungfrau flankieren, ausgestattet und mit Volutenbügeln und ornamentaler Bekrönung versehen. Eine verhältnismäßig beschränkte Rolle spielt bei diesem Altarretabel das Ornament. Seine Funktion ist weniger füllend als gliedernd, ohne daß es das Drängende und weich Geschwellte der ohrmuschelartigen Wülste mit den knorpligen Erhebungen einbüßt. Es hat bei aller plastischen Dehnbarkeit und Bewegung etwas Gehaltenes, die einzelnen Motive stehen in einem gewissen Spannungsverhältnis zueinander. Dem Retabel ist die natürliche Holzfarbe gelassen, und reichliche Vergoldung wird angewendet bei den Perlstäbchen, Zwickelfüllung und Ornament, — das dann das Aussehen von Metallornament bekommt, — bei den Profilen der

Simse und Leisten, der Einfassung des Altarbildes, der Kapitelle, der Pilaster und schließlich auch bei den Figuren und Engelsköpfen. Das Gold ist also für den farbigen Gesamteindruck durchaus bestimmend.

Ein Beispiel des mehrachsigen architektonischen Retabeltypus liefert der Hauptaltar der Vincenzkirche,

> „wozu Georg Zeller aus Anspach in Bayern den Entwurf und die nötigen Figuren verfertigte, nämlich die Heiligen: Vincenz, Augustin, Wenzeslaus, Leopold und auf der höchsten Zinne den Hl. Michael".[11]

Er wurde 1668 vollendet.[12]

> „Der Klostermaler Georg Czermak aus Obrowitz in Mähren unternahm die Staffierung ihres Baues, nämlich: Alle Bilder, Zierraten und Flammenwerk zu vergolden ...."[13] Das Hauptbild des Altars, die Krönung Mariens soll nach Dr. Karl Kastners[14] Meinung von dem Leubusser Maler Michael Willmann oder wenigstens aus seiner Schule sein; Görlich[15] berichtet, daß das „Vincenzkirch-Hochaltarbild von Hr. Brandeis sehr sauber aufgeputzt wurde."

Ein Retabel von reicher Durchbildung und überlegenem Aufbau, bei dem das architiktonische Gepräge in den Vordergrund tritt. Mit diesem Altar hält Breslau mehr mit der allgemeinen Entwicklung Schritt und zeigt gegenüber der Provinz Fortschritte im Aufbau und einzelnen Formen. Das dreiachsige Hauptgeschoß dehnt sich in die ganze Breite des Altarraums und zeigt dabei das Streben, mit seinem Aufsatz die Höhe des gotischen Chorgewölbes zu erreichen. Dieser immense vertikale Aufstieg bis in das Gewölbe der Kirche hinein bedingt die Anpassung des Retabels an den Chorraum und seine Einordnung in ihm

---

[11] Zimmermann a. a. O., Seite 114.

[12] Staatsarchiv Rep. 18 a. a. O.

[13] Görlich, Franz Xaver: Urkundliche Geschichte der Prämonstratenser und ihrer Abtei zu St. Vincenz, Breslau 1836, Seite 91.

[14] Dr. Karl Kastner: Vincenzkirche, Verl. Fr. Görlich.

[15] S. Anmerkung 13.

so, daß keine Disharmonie zwischer barocker Ausdrucksweise und gotischem Empfinden entsteht. In der ausschließlichen Verwendung von Säulen, die versetzt zueinander angeordnet sind, ferner in der energischen Profilierung und Verkröpfung von Gebälk und Giebel liegt die verhältnismäßig kräftige Wirkung. Der Auftrieb, der alle Teile des Altarwerks wie eine geheime Kraft durchströmt, die Durchsichtigkeit bei aller Fülle ohne Gedrängtheit — frei und leicht ist das Verhältnis der tragenden und lastenden Glieder zueinander — nimmt dem Altarwerk jene Massigkeit und Plastizität italienischer Retabelbauten. In noch klar erkennbaren Teilen baut sich der Hochaltar auf: Sockel, Hauptgeschoß, Aufsatz.

Der Sockel, der die ganze Breite des Retabelkörpers einnimmt, ist hier zum vollen dreiachsigen Geschoß geworden. In die beiden Seitenachsen sind Türen eingelassen; in den leicht eingezogenen Mittelteil die Mensa eingeschoben. Im dreiteiligen Hauptgeschoß ist die Grundidee eines Schreins mit Flügeln spürbar: Eine durch zwei besonders hervortretende Säulen betonte Mitte mit dem Hauptbild als Konzentrationspunkt und zwei Nischen, in deren Schatten zwei Heiligenfiguren stehen, die streng abgesondert von der Hauptdarstellung und monumental dekorativ in ihrer Wirkung sind. Die Säulen, die auf hohen Sockelfüßen stehen, sind gegürtet, in mittlerer Höhe leicht ausgebaucht. Farbiges Band- und Streifenmuster in Marmortönung sollen den schlank aufsteigenden Gebilden eine wuchtigere Wirkung verleihen. Die Säulen tragen korinthische Kapitelle. Der segmentförmige Giebel baut sich über den beiden innersten Säulen auf und schließt den Mittelteil gegen den Aufsatz ab. Erst die Engel auf den Giebeln stellen die Verbindung zu dem Aufsatzgeschoß her. Sie sind lebhafter gestaltet als bei dem vorher beschriebenen Altar. Mit der Art ihres Liegens verbinden sie zugleich eine schwebende Bewegung. Ihre Silhouette ist zerrissen und vielfach überschnitten, durch die wie im Winde flatternde Gewandung, durch die ausgebreiteten Flügel und die in die Höhe gehaltenen Arme. Ihre Frische und Lebendigkeit gibt der Gesamtkomposition einen sinnlich-heiteren Anstrich. Dahinter türmt sich dann der Aufsatz auf, der

durch seine architektonische Gestaltung als Retabel vom Typ der Ädikula für sich bestehen könnte. Reiches Rahmenwerk, trotz architektonischer Glieder, filigranhaft leicht und zierlich gebaut, umgibt das Bild mit der Kreuzigung Christi. Ornament und figürlicher Schmuck werden kühn gehäuft zu einem quirlenden Gemengsel von unendlich bewegungsreicher Plastizität. Der Charakter der Ohrmuschel- und Knorpelmotive wird hier zu einer intensiven Lebendigkeit geführt. Die Bandwülste und Knorpelgräte haben ein so kräftiges Relief und vollsaftige Körperlichkeit, daß sie den festen Grund ausstoßen konnten, um nur noch als durchbrochenes Geflecht den Eindruck malerischer Formen und Bewegungsreichtums unerhört zu steigern. Ein flott bewegter Gesamtumriß wird dadurch erzielt, daß der Aufsatz an den Seiten volutenartig nach abwärts gekehrte Anschwünge erhält, unter denen kleinere Figuren angeordnet sind (vergl. Birawa usw. im zusammenfassenden Teil Seite 26), Engel, freistehend auf den äußersten Gebälkstücken der Mittelgeschoßsäulen, verschleifen das sonst allzu hart erscheinende Zurückspringen der schmaleren Aufsatzkonstruktion. In der farbigen Haltung des Holztons und im Material stimmt der Hochaltar mit den anderen Altarwerken der Kirche überein. Die ganze Erscheinung, das Detail, die Dekoration tragen deutlich den Stempel nordischen Denkens und Fühlens, nordischer Phantasie, wie sie sich nicht nur hier in Schlesien, sondern im übrigen Deutschland ebenso ausspricht. Für die Altäre Italiens mit ihrer nüchternen logischen Konstruktionsweise fehlt dem Künstler dieser Altäre der Sinn.

Was aus dieser Zeit des Frühbarock in Breslau noch an Altären erhalten ist, ist nicht sehr bedeutend und erreicht nicht die Qualität der Altaranlagen der Vincenzkirche. Es sind zwei Altäre in der auf der Dominsel in der Nähe der Kreuzkirche gelegenen Martinikirche, einem unscheinbaren und nur noch in Resten erhaltenem Bau. Die Entstehungszeit dieser Retabelbauten ist dokumentarisch nicht festgelegt. Ihrem gesamten Aufbau und dekorativen Beiwerk nach stehen sie in stilistischem Zusammenhang mit den Schöpfungen der Vincenzkirche. Die Anlage des Hauptaltars ist befangen in der Komposition, der architektonische Aufbau höchst bescheiden und

ziemlich schmucklos. Im Typ des mehrteiligen architektonischen Retabels füllt es den Chorraum in seiner ganzen Ausdehnung nach der Höhe hin aus. Hatten aber bei dem Hochaltar der Vincenzkirche ein gewisser Auftrieb, eine Bewegung, die dadurch entstand, daß Säulen vorgeschoben, andere weiter rückwärts angeordnet wurden, und das Streben, in eine Spitze auszulaufen, die Vertikalrichtung betont, so fällt bei dieser Konstruktion ein noch etwas schwerfälliges Aufeinandertürmen von architektonischen Staffagen auf: Ein Sockelgeschoß mit seitlichen Vorsprüngen, darüber das Hauptgeschoß. Vier Säulen gliedern es in mittleren Bildspiegel und zwei Nischen mit Heiligenfiguren darin,

die nach Luchs und Salzmann[16] von einem älteren Altar übernommen und ihrem Charakter nach auf das 15. Jahrhundert hindeuten sollen. Diese Figuren sind zwar noch mittelalterlich befangen, aber ihrer Gesamtkomposition nach durchaus ein Erzeugnis aus der Mitte des 17. Jahrhunderts. Sie sind sehr eng gefaßt und treten wenig frei aus dem Hintergrund der Nischen heraus.

Das auf den Säulen ruhende verkröpfte, weit vorkragende Gebälk und der um den Bildspiegel gewinkelt herumgeführte, das Hauptgeschoß abschließende Giebel werfen tiefe Schatten in die Nischen und auf das Bild. Darüber ist ohne Zusammenhang mit der übrigen Konstruktion die für diese Zeit so charakteristische Halbfigur des segnenden Gott Vaters unter einem basislosen Dreiecksgiebel angebracht. Der Ädikulaaufsatz entsprechend schlicht und einfach in der Wirkung, nur von zwei Säulchen und Ornament gerahmt. Einen unbeholfenen Abschluß geben zwei eingeschwungene unverbundene Giebelstücke, zwischen denen sich ein sockelartiger, gebrochener Tafelaufsatz befindet. Die von den Säulen eingerahmte Tafel ist mit einem rein dekorativ gedachten Medaillonbild, geflügelten Engelsköpfen und knorpelartigem Ornamentgeschlinge gefüllt. Die den Aufsatz flankierenden Figuren sind

[16] Luchs, H. A., Über einige mittelalterliche Kunstdenkmäler von Breslau, Breslau 1855, Seite 9—24. Salzmann, M.: Die Martinikirche in Breslau. Breslau 1883, Seite 23—31.

merkwürdig ängstlich auf volutenartig ausschwingende Konsolen gesetzt. Die Farbe des Altars ist auf schwarz und gold abgestellt.

Ist dieser Altar etwas steif und nüchtern in der Behandlung der Formen und im Ornamentalen, so zeigt

der Nebenaltar im Typ des Eustachiusaltars der Vincenzkirche freiere, leichtere Haltung. Das Säulenpaar des Mittelbaues ist spiralig gedreht (siehe Rosenkranzaltar der Adalbertkirche), mit etwas steif und plump stilisierten Rebenblättern und Trauben umwunden, die so an den Säulenschaft gelegt sind, daß immer die Blätter nach oben, die Trauben nach unten gerichtet sind. Figuren fehlen, nur eng verschlungenes, schwulstiges Knorpelwerk, zu Ohrmuscheln langgezogen, begrenzen seitlich den Rahmen des Altarblatts. Vor allem gelangt die Giebelkomposition durch Vielgliedrigkeit und malerische Überschneidungen zu reizvoll bewegten, flotten Formen. Seitlich wölben sich volutenartige Giebelstücke. Die sie überschneidenden hohen Sockel tragen Heiligenfiguren. Auf breiter Konsolenplatte ruht ein phantasievoll verschlungener Ornamentrahmen — der Bildspiegel fehlt — mit bekrönender Figur. Keine architektonische Giebelkonstruktion also, sondern rein dekorativ-ornamentale Bekrönung. Neben Schwarz und Gold erhöht das silbrige Weiß der Säulen den farbigen Reiz des Altars.

Wenn auch diese eben besprochenen Altäre aus der Martinikirche stilistisch zu denen der Vincenzkirche gehören, so kann man doch annehmen, daß die Ursprünge ihrer Erscheinungsformen auf einem Stil basieren, der seinen prägnantesten Ausdruck in Dietterleins „Architectura" gefunden hat. Mit ihrem regellosen Aufbau, mit ihrem unvermittelt und zusammenhanglos auftauchenden Architekturstücken, den Überschneidungen rahmender Zierglieder, in ihrem Gedanklichen scheinen sie von den Entwürfen des großen Architekturtheoretikers beeinflußt zu sein.[17]

[17] Siehe Georg Dehio: Geschichte der deutschen Kunst, Band III, Abbildungen, Seite 358, 59. Martin Wackernagel: Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in germanischen Ländern, Abbildungen 18 a, b, c.

## Charakterisierende Zusammenfassung.

Der herrschende Typus des Retabels in der Zeit des Frühbarock, dessen einzelne charakteristischen Werke soeben kurz beschrieben wurden, ist der des „architektonischen Aufbaus". Die architektonisch aufgebauten Retabel, die der Barock bis in seine Spätzeit gemäß seiner eigenen Auffassung und seinen besonderen Stileigentümlichkeiten entsprechend entwickelt und ummodelt, sind, wie wir feststellen konnten, sehr mannigfaltig. Sie lassen sich zwar auf wenige Grundtypen zurückführen, innerhalb derselben aber herrscht denkbar größter Wechsel in Aufbau und Gliederung. Die Mannigfaltigkeit der Ausgestaltung erstreckt sich vor allem auf das Rahmenwerk des Retabels; das Bildwerk spielt eine untergeordnete Rolle. (Von dem Verhältnis des Rahmenwerks zum Bildwerk war schon oben ausführlicher die Rede.) In der Bildung des Sockels, der Säulen, der Pilaster, der Gruppierung der Säulen und Pilaster, des Kranzgesimses, des Gebälks, der Flächenbelegung, des bekrönenden Abschlusses wandelt sich die Architektur und zeigt immer wieder neue Formen.

Das architektonisch sich aufbauende Retabel tritt in der Frühzeit, wie wir gesehen haben, in zwei Hauptformen auf: 1. Dreiachsig und 2. in Form des in der italienischen Renaissance besonders beliebten einachsigen Ädikularetabels. Diese beiden Formen bestehen aus Sockel, einem Hauptgeschoß und Aufsatz.[18]

Die Formen sind schon von der italienischen Frührenaissance vorgebildet, vom dortigen Barock übernommen und nach dem jeweiligen Stilwillen umgewandelt. Deutschland schließt an sie zwar an, behandelt sie aber nach einheimischer Eigenart, freischaltend mit dem italienischen Formengut. Dazu kommt noch bei den Retabeln des Frühbarock ein Haften am Vorbild mittelalterlicher Altarwerke, ein Festhalten am

[18] Für ein fünfachsiges Retabel liefert Schlesien in der hier behandelten Epoche nur ein einzelnes Beispiel in Gestalt des Hochaltars der katholischen Pfarrkirche in Ratibor (Lutsch a. a. O., Tafel 123,2) aus der Mitte des 17. Jahrhunderts. Dieses Retabel ist außerdem zweigeschossig, wobei Sockel und Bekrönung nicht als Geschosse zählen.

Althergebrachten, wie das hier in Schlesien besonders lange in den abseits vom Kunstzentrum gelegenen Orten spürbar ist. Ein Neben- und Durcheinander also vielfacher und verschiedenartiger Bestrebungen mit mannigfachen Anläufen und Rückfällen.

Betrachten wir zum Beispiel den einfachen Typ der Ädikula, wie er hier in Schlesien bei kleineren Barockretabeln die Oberhand gewinnt,[19] so ist die Ummodelung des gotischen Typus unverkennbar. Die Predella wird zum Sockel, der Aufsatz zu einem Gebälk mit oft nur rudimentärem Giebel oder giebelartigen Aufsätzen. Die Seitenflügel ersetzen feste, nun nicht mehr bewegliche flügelartig ornamentale Ansätze, oder weitausladende Konsolen, die aus den Seiten des Sockels herauswachsen, tragen eine Statue, die von einem Volutenbogen überdacht wird. Beispiele für diese Gestaltungsweise finden wir in Breslau selbst freilich nur in ädikulaartigen Aufsätzen, wie in der Vincenzkirche und Martinikirche; in Birawa und Lindenau[20] dagegen auch am Hauptgeschoß. Die Vertikaltendenz bleibt weiter vorherrschend, horizontale Linien werden durch Verkröpfungen überschnitten, in zurückliegendes Dunkel gedrängt, verschleiert. Der Giebel oder ein gerade durchgehendes Gebälk, an sich eine Breitenanlage betonend, werden von hochstrebenden ornamentalen Aufsätzen, Vasen oder Figuren unterbrochen und überhöht.

Die Retabel vom mehrachsigen Aufbau halten gleichfalls mit Vorliebe an bisherigen künstlerischen Überlieferungen fest. In freier willkürlicher Weise wird mit Ornament und Architektur geschaltet. Selbst da, wo die Architektur kraftvoll ausgebildet und durchgeführt erscheint, hat sie weniger konstruktiven, als dekorativen Charakter. (Hauptaltar der Vincenzkirche.)

Die Predella, die oft nicht nur Untersatz, sondern volles Sockelgeschoß ist, hat manchmal die Eigentümlichkeit, daß nur die

[19] Beispiele: Hennersdorf (Lutsch a. a. O., Tafel 183,4). Frauendorf (Abb. Landeshaus-Archiv Breslau). Breslau: Vincenzkirche, Adalbertkirche, Martinikirche (in reicherer und fortgeschrittener Ausstattung.)

[20] Abbildungen im Landeshaus-Archiv in Breslau.

Mittelabteilung auf ihr sitzt. (Gleiwitz, Ratibor.) Die seitlichen Abteilungen aber werden durch Konsolen gestützt, die aus dem Sockel herauswachsen.

Zeigen sich Bestandteile klassisch italienischer Formenwelt, wie die Stützen, so werden sie willkürlich verwendet und umgewandelt. Die Säulen werden häufig durch Pilaster verdrängt, oder sie werden mit Unterbrechungen kanneliert, über dem unteren Drittel gegürtet, oft so mit Relief und Ornamenten umhüllt, daß sie, ihrer tragenden Funktion entkleidet, zu reinen Schmuckformen umgestaltet sind. Gleichzeitig werden sie auch in mittlerer Höhe ausgebaucht. Die Anlehnung an die Ordnungen italienischer Renaissance ist also unwesentlich. Die Künstler behandeln ihre Aufgabe so frei wie möglich, machen sich von der Überlieferung los und schaffen häufig sogar ganz neue Stützenformen, zum Beispiel unter Anwendung von Motiven alter Kandelaber oder Hermen, wie sie in Breslau besonders an einem Altar in der Antoniuskapelle der Sandkirche und an gleichzeitigen Epitaphien im Kunstgewerbemuseum zu beobachten sind.[21] Sehr häufig werden nach Berninischem Muster gewundene Säulen verwandt — sie sind von Laubschmuck, Rebenblättern oder Trauben umschlungen — daneben auch parallel zu der Längsachse geriefelte, mit Perlschnüren versehene Stützen. Das Kapitell entlehnt seine Formen fast immer dem römischen Kompositkapitell, wird aber ebenso willkürlich umgestaltet wie die Säule selbst.

Das Gebälk, das auf diesen Säulen ruht, geht zu Anfang noch ohne Unterbrechung durch, bildet aber schon oberhalb der Säulen stark vortretende Verkröpfungen. Immer häufiger scheint es dann dem Retabelbild zuliebe, daß mit seinem Rahmen in die Gebälkzone übergreift, in der Mitte beseitigt zu sein. Das Gesims, weit ausladend, wird dabei um das Retabelbild bald rundbogig, bald als Segment- oder Dreiecksgiebel herumgeführt, wobei er die Form des Retabelrahmens im oberen Abschlusse unterstreicht. Zum Schmuck des Gebälks werden, in freier Weise umgebildet, antike Motive gewählt, wie

[21] L. Burgemeister: Verz. der Kunstdenkm. Niederschles., Bd. I, 1 Abb. 183 und Kunstgewerbemuseum Inventar Nr. 5223 u. 290.

Eierstab, Zahnschnitt, Perlschnur. Den Fries beleben als Ornament nicht selten Engelsköpfe, deren Flügel den Sims abzustützen scheinen. Ornament und Engelsköpfe zieren auch das oberhalb des Bildes freigebliebene Feld.

Der Giebel ist sehr verschiedenartig. Er baut sich — tragen mehr als zwei das Gebälk — über den beiden mittleren Säulen auf. Häufig ist er in der Mitte noch nicht durchschnitten und zeigt wenig oder gar keine Verkröpfungen. Daneben wird er aber auch schon durch bloße Giebelstücke ersetzt, die bald gerade sind, bald segmentförmig gekrümmt und liegende oder sitzende Engelsfiguren tragen. Diese beleben durch reiche Gewandung, ausfahrende Bewegung von Händen und Flügeln die Silhouette des Retabels. Die Stelle des ausgeschnittenen Giebelstücks füllt oft ein tafelförmiges Podest als Träger einer besonderen Bekrönung oder die Halbfigur des segnenden Gott Vaters aus. Das Ganze krönt in den meisten Fällen ein ädikulaartig gestalteter Aufsatz, bestehend aus Säulen und einem ganzen oder gesprengten Dreiecksgiebel. Auch dieser Teil des Retabels ist reich mit Ornament verziert.

Bei der Neigung für das Dekorative wirkt sich die barocke Entwicklung besonders reich und intensiv auf dem ornamentalen Gebiet in neuen Formbildungen aus. Statt der herben, abstrakten, flach- und scharfkantigen Bandmusterung (wie wir es noch am Elisabethkirchen-Altar gesehen haben), der trockenen Zeichnung des Kartuschenwerks niederländischer Art in Verbindung mit dem beschlägartigen Charakter des Rollwerkornaments, das noch in Rostersdorf und Rotsürben da ist, begegnen wir in Schlesien schon während des 30jährigen Krieges, ungefähr um 1630, einem Ornament von großer Weichheit und fließender Bewegung, unter Vermeidung harter Ecken. Es sind Gebilde von wulstigen Formen, die als Knorpelwerk, Schweifwerk, Ohrmuschelstil bezeichnet werden können. Aus einer teigigen, schwammigen Masse scheinen sie geformt zu sein. Wir finden Motive gedrängten, quellenden, lebensvollen Reichtums, die vielfach an Einzelformen der Spätgotik erinnern und die formalen

Eigentümlichkeiten ihres dekorativen Stils übernehmen. Überall greift ein humorvoll spielerischer Zug in die phantastischen Formen ein. Die Voluten werden ohrenartig in die Länge gezerrt und vorgebaucht. Es wachsen aus ihnen breitgequetschte, pfropfenartige Bildungen tollster Willkürlichkeit und Kühnheit. Aufgebläht sind die Knötchen, mit denen die Ranken besetzt sind, knorpelhafte Gebilde von unbestimmten Konturen wogen hin und her, schießen durcheinander, ziehen sich zusammen, um sich immer wieder mit anderen Motiven zu verbinden.

Eine Fülle von Figuren finden bei diesen Retabeln Verwendung. Sie sind teils dekorativ gedacht, teils monumental, in reiner Frontalstellung, das Gesicht dem Beschauer zugewandt. Ihre Beziehung zueinander oder zu dem Mittelbilde ist nicht kompositionell, höchstens rein inhaltlich. Sie sind meist schlank geformt, etwas bizarr und flüchtig modelliert. Im Ausdruck liebenswürdig, ohne tieferen Ernst — oder sentimental.

Soweit sie das Mittelbild flankieren, gehören diese Figuren der Idee nach zur Hauptdarstellung. Als Nebendarstellung sind die Engel zu betrachten, die bald anbetend vor dem Altarbild knien, bald in kleinerer Gestalt im oberen Aufsatz Passionswerkzeuge tragen oder als Putti lediglich dekorativen Zwecken dienen. Ebenso alle Gestalten, die ihren Platz über dem Gebälk einnehmen.

Auch die Rangordnung der bildlichen Darstellungen ist schon in dieser Zeit deutlich erkennbar festgelegt. Gerade in der Frühzeit — und hier im Osten besonders zahlreich — begegnen uns nämlich in der Mehrheit Altarwerke, die mit zwei und mehr Bildern geschmückt sind, d. h., zu dem großen Bilde im Körper des Retabels gesellt sich ein kleineres von untergeordneter Bedeutung in seinem Aufsatz und vereinzelt auch in seinem Sockel. Sehr selten sind noch im Körper selbst zwei Bilder übereinander, d. h. nur dann, wenn das Altarretabel zweigeschossig ist (wie in Ratibor). Ist der Sockel mit einem Bild ausgestattet (wie z. B. in Wittichenau),[22] so gehört es inhaltlich zur Hauptdarstellung, ist als Auftakt zum Hauptbild gedacht. Das

[22] Abb. im Landeshaus-Archiv in Breslau.

Bild, das im bekrönenden Aufsatz eingelassen ist, ist als Nebendarstellung zu werten, oder es wird durch Symbole, Monogramme oder Dekor ersetzt, ist also lediglich ornamentale Füllung.

Es handelt sich bei dieser Mehrbildrigkeit nicht um eine Folge von Passionsszenen oder um das „Leben" eines Heiligen, das kontinuierlich legendenhaft erzählt wird, wie im Mittelalter, sondern *ein* Gegenstand wird herausgenomuen und für sich dargestellt. Sein Inhalt bewegt sich auf rein geistigem, unsinnlichem, abstraktem Gebiete. Nicht die Erzählung, der einfache offene Inhalt ist Aufgabe der bildlichen Darstellung, nicht der sinnliche Eindruck des Miterlebens, sondern der tiefere religiöse Inhalt, die Symbolik.

Der Unterschied der *mehrbildrigen Barockretabel* von den *vielbildrigen des Mittelalters* ist grundsätzlich der, daß dem Mittelbild durch Inhalt, Maßstab und zentrale Anordnung die größte Bedeutung zufällt, und alle anderen Darstellungen, wenn sie auch zur Hauptdarstellung gehören, nur untergeordnete Rollen spielen. Die absolut herrschende Stellung, die also das Mittelbild einnimmt, war im Mittelalter, wenn es auch hervortrat, keineswegs so alles überragend, daß die übrigen Darstellungen als nebensächlich erschienen. Ihre Bedeutung war vielmehr dem Mittelbild koordiniert.

Der *Grundriß* der Retabelbauten des Frühbarock ist gänzlich unkompliziert, ein schmales Rechteck, sodaß sich der ganze Aufbau als eine gerade Wand darstellt, in die Säulen und Zierrat eingespannt sind. Die Mensa legt sich parallel zum Aufbau an den Sockel an, nicht eingebunden, sondern als Körper für sich.

Die *Färbung* der Altarwerke dieser Zeit ist meist stumpf und dunkel, hauptsächlich schwarz oder braun. Gold wird für Ornament, Sockel und Kapitelle der Säulen, Leisten und Simse und für Figuren verwandt. Hin und wieder weisen die Säulenschäfte eine bunte Bemalung auf. Im ganzen eine Polychromie, die dem Mittelalter gegenüber etwas nüchtern und dürftig wirkt.

Das **Material**, aus dem die Retabel gefertigt wurden, bleibt wie im Mittelalter das Holz, das die deutschen Künstler von jeher zu handhaben verstanden. Der weiche Stoff ließ sich ja auch mit Leichtigkeit dazu verwenden, die phantasiereichsten dekorativen Formen zu schöpfen.

**Fassen wir noch einmal kurz zusammen:**

Im Nachklang gotischen Stilempfindens ist allen diesen Altarretabeln des Frühbarock die Schreinbildung mit ornamentalen festen Flügelansätzen oder mit zu Nischen aufgelösten Flügeln eigen. Der Vertikalismus betont ihren inneren Zusammenhang mit dem Mittelalter. Sie wirken wie körperlose Gebilde, scheinbar mühelos hingeworfene Konstruktionen, mehr dekorativ als konstruktiv, vom Ornament überwuchert und zwar gerade da, wo die Gelenke im tektonischen Gerüst klar verdeutlicht werden sollten. Die Ordnung in drei Staffeln, Sockel, Hauptgeschoß und Aufsatz, innerhalb der Vertikalbestrebung ist ein Zugeständnis an die italienische Renaissance. Und schließlich zeigt die Freude am reich bewegten Aufbau, die Abwechslung architektonischer Glieder, die Verkröpfung und Überschneidung, der große Reichtum im dekorativen Detail und seine phantasievolle Vielgestaltigkeit, die farbige Haltung, die Zugehörigkeit zum Barock. Das Gegeneinanderwirken dieser Stilrichtungen läßt die Komposition der Retabelanlagen meist zu keinem einheitlichen Stileindruck kommen, auch dann nicht, wenn sie sich in Einzelmotiven primär auf italienische Vorbilder stützen. Der Einfluß bleibt, wie wir immer wieder sehen konnten, doch nur ein ganz allgemeiner und der Zusammenhang nur sehr locker.

Die Gesamtanlage der Retabel in **Deutschland** bleibt eine andere, selbständige, abhängig von einheimischen Reminiszenzen, getragen von Formen, die stets kraft eigener Erfindungsgabe und Phantasie gebildet und immer von neuem willkürlich verändert werden. An den **italienischen** Barock, der plastisch ist, immer körperhaft greifbar, knüpft der Künstler nur selten an. Vielmehr bevorzugt er die optische Wirkung, als die Bildung plastisch-greifbarer Körperformen. Die Vorliebe zur Artikulation, zur Gliederung der Massen, zu einer

tektonischen Struktur ist italienische Besonderheit. Dort spürt man immer die Gelenke, die zweckvoll ineinandergreifen. Daß man nie von der Säule loskommt, ist eben eine wesentliche Kunsteinstellung Italiens. Das ganze italienische Barock wurzelt in der Renaissance und der Antike. Alle barocke Bewegtheit enthält gleichzeitig ein statisches Moment der Ruhe. Es ist weniger die Vertikalbewegung, als eine Bewegung der Masse in der Horizontale. Es fehlt das ruhelose Streben des nordischen Künstlers, der weder für jene klaren Konstruktionen italienischer Altaranlagen Verständnis hat, noch der architektonischen Gesetze bedurfte, um seine echt volkstümlichen Retabelbauten zu schaffen. Jahrzehnte vergehen, bis jene fremden Elemente aus Italien begriffen und zu eigen gemacht werden, um sie doch wieder, einmal formal erfaßt, zu überwinden und umzuarbeiten, wie später noch nachzuweisen sein wird.